

Die verstellte Gärtnerin

Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung
von W. A. Mozarts *La finta giardiniera*.

VON ROBERT MÜNSTER, MÜNCHEN

W. A. Mozarts Opera buffa in drei Akten *La finta giardiniera* entstand in der italienischen Urfassung zwischen September 1774 und Januar 1775 in Salzburg und München. Die Uraufführung erfolgte am 13. Januar 1775 im Münchener Redoutensaal an der Prangergasse. Ein Textbuch davon ist bisher nicht bekannt. Wie bei den meisten Werken Mozarts, so blieb auch die autographe Partitur dieser Oper im Besitz des Komponisten. Nach dessen Tod am 5. Dezember 1791 fanden sich im Nachlaß jedoch nur mehr die Akte II und III. Constanze Mozart schrieb am 27. Februar 1800 aus Wien an Johann André in Offenbach: „... N. 1. *Finta giardiniera*, erster Theil, wäre vielleicht in Original oder Copie zu bekommen von Hr. Drexler (Gewürzkrämer oder dergl.) in Wels in Oberösterreich, der einmal ein Liebhabertheater entreprenirt hatte.“¹ Möglicherweise hatte Mozart die Partitur des 1. Aktes von Wien aus an Drexler (Dessler?) entliehen und nicht mehr zurück-erhalten.

Bekanntlich wurde die Oper in Salzburg im Winter 1779/80 für die Theatertruppe des Johann Heinrich Böhm zu einem deutschen Singspiel umgearbeitet. Böhms Gesellschaft führte diese zweite Fassung der Oper (sehr wahrscheinlich erstmals) am 1. Mai 1780 in Augsburg unter dem Titel *Die verstellte Gärtnerin* auf; eine Wiederholung fand am 17. oder 18. Mai statt². In einem zeitgenössischen Bericht über diese Stadt heißt es „Augsburg hat zwar ein Theater, welches dem ältern Almosen gehört, aber keine Schauspieler. Nur zuweilen kommt eine wandernde Truppe hieher“³. So war auch Böhms Truppe für ein Gastspiel vom 28. März bis zum 19. Mai 1780 nach Augsburg gekommen.

Die Bemerkung Einsteins⁴, der Verlust der Originalpartitur des 1. Aktes von *La finta giardiniera* sei nur allzu begreiflich, wenn Mozart dieselbe Böhm anvertraut

¹ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert v. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Bd. IV, Kassel u. a. 1963, S. 321 f. — Bei persönlicher Nachforschung in den Kirchenbüchern der alten Pfarrkirche zu Wels/Niederösterreich konnte der Verfasser mehrfach den Namen Drexler (Trexler, Traxler, Drächler, Drächler, Drechsler) feststellen. Zu nennen sind hier der bürgerliche Weber bzw. Zeugmacher Leopold Drächler (nachweisbar seit 1774, gestorben 2. 2. 1801 im Alter von 69 Jahren), der Witwener Johann Georg Drächler (gest. 18. 1. 1782 im Alter von 65 Jahren) und der Pfleger Johann Michael Trexler aus Mistelbach (gest. am 19. 8. 1817 im Alter von 68 Jahren). Keiner von diesen dürfte jedoch der Gesuchte sein. Dagegen könnte aber der gleichfalls festgestellte Anton Dessler mit dem von Constanze erwähnten Handelsmann gemeint sein. Anton Dessler (Desler, Deßler, Teßler) kam aus Wien, erwarb 1754 das Bürgerrecht in Wels und kaufte Haus und Handlung des Franz Staininger (frdl. Mitteilung von Herrn Museumsdirektor Dr. Trathnigg, Wels). 1762, 1763, 1765, 1769 und 1776 wurden ihm und seiner Frau Maria Gabriele Kinder geboren. In den Geburtsurkunden ist der Vater jeweils als „gewester bürgerlicher Kaufmann“ bzw. „Handelsmann“ bezeichnet. Laut brieflicher Mitteilung von Herrn Museumsdirektor Dr. Trathnigg fand sich bisher im Stadtarchiv Wels kein Hinweis auf eine etwaige Tätigkeit Desslers im Zusammenhang mit einer Liebhabertruppe. — W. A. Mozart reiste übrigens in den Jahren 1781, 1783 und 1790 selbst über Wels.

² H. F. Deininger, *Die deutsche Schauspielergesellschaft unter der Direktion von Johann Heinrich Böhm, einem Freunde der Familie Mozart, in Augsburg in den Jahren 1779 und 1780*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 55/56 (Augsburger Mozartbuch), Augsburg 1943, S. 393 ff. Der damalige Titel des Singspiels lautete nicht, wie bei Deininger (S. 331 u. a.) angegeben, *Das verstellte Gärtner-Mädchen*.

³ [P. L. H. Röder], *Geographisches statistisch-topographisches Lexikon von Schwaben*, Bd. 1, Ullm 1791, Sp. 85.

⁴ L. v. Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 3. Aufl. Leipzig 1936, S. 275, wörtlich auch in die 6. Aufl. (bearb. v. F. Giegling, A. Weinmann u. G. Sievers), S. 223, übernommen.

habe, dürfte gegenstandslos sein. Warum sollte Mozart Böhm den 1. Akt allein gegeben haben? Wir wissen zudem aus der Korrespondenz zwischen Leopold und W. A. Mozart, wie streng der Vater darüber wachte, daß der Sohn seine Eigenschriften nicht aus der Hand ließ.

Infolge des frühen Verlustes des Autographs konnte der erste Akt bisher nur nach wenig zuverlässigen Abschriften ediert werden. Die Akte II und III gelangten in der Urschrift über Constanze Mozart im Jahr 1800 an J. A. André und 1873 an die ehemalige Preußische Staatsbibliothek in Berlin. Heute zählen sie zu den zahlreichen seit 1945 verschollenen Mozartautographen⁵. Der 1881 im Rahmen der alten Gesamtausgabe (im folgenden als AMA bezeichnet) veröffentlichten Partitur der Oper lagen die autographen Akte II und III noch zugrunde. Die übrigen benützten Quellen nennt der Herausgeber Paul Graf Waldersee im Revisionsbericht⁶. Seinen Ausführungen zufolge dienten als Quellen für den ersten Akt drei Partiturabschriften aus dem Besitz der königlichen Hofbibliothek zu München, der königlichen Bibliothek (später Preußischen Staatsbibliothek) zu Berlin und der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Außerdem wurde der 1829 bei Heckel in Mannheim gedruckte Klavierauszug herangezogen.

Die Akte II und III konnten auf Grund des Autographs in der italienischen Originalfassung mit der zusätzlichen deutschen Textunterlegung der Bearbeitung von 1779/80 ediert werden. Diese Unterlegung war laut Waldersee und Einstein⁴ in der Originalpartitur von Leopold Mozarts Hand vorgenommen worden. Unter den oben genannten sekundären Quellen für den ersten Akt wiesen jedoch alle nur einen deutschen Text auf. Daher bringt die AMA in diesem Akt nur eine deutschsprachige Textfassung. Siegfried Anheisser konnte in seiner Ausgabe von *La finta giardiniera*⁷ aus einem Textbuch der 1774 erstaufgeführten Vertonung derselben Oper durch Pasquale Anfossi (1727–1797) die italienische Textfassung lückenlos wiederherstellen. Für die Gesangsnummern lag somit trotz des Verlustes des ersten Aktes der Handschrift Mozarts der vollständige italienische Originaltext vor. Es fehlten jedoch Mozarts Seccorezitative des ersten Aktes. Sie sind in den erhaltenen deutschsprachigen Abschriften nicht enthalten, da sie in der deutschen Singspielfassung durch einen gesprochenen Dialog ersetzt worden waren. Bei Aufführungen der Oper in italienischer Sprache behalf man sich nach Anheissers Vorschlag meist mit Anfossis Rezitativen. Die Mozartschen Seccorezitative der italienischen Urfassung scheinen jedoch — was bisher unbekannt blieb — für den ersten Akt in der alten Partiturskopie vorzuliegen, die — aus Náměšt stammend — heute im Mährischen Museum Brünn aufbewahrt wird⁸. Die Rezitative der Akte II und III stimmen hier mit Seccorezitativen Mozarts überein. Über die Partiturskopie aus Náměšt wird weiter unten noch zu sprechen sein.

⁵ Verschollene Mozart-Autographe, in: Acta Mozartiana XI, 1964, S. 32 f., Die Musikforschung XVII, 1964, S. 152 f. u. a.

⁶ W. A. Mozarts Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Revisionsbericht Serie V, Nr. 1–21 etc., Opern und Ballettmusiken, Leipzig 1883, S. 48.

⁷ Die Gärtnerin aus Liebe. Komische Oper in drei Aufzügen von W. A. Mozart, Berlin 1934, Vorwort des Klavierauszuges.

⁸ Signatur Náměšt A 17 036 a. Herrn Dr. Wolfgang Plath, der mir in liebenswürdiger Weise den der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe vorliegenden Mikrofilm dieser Partiturskopie zur Verfügung stellte, möchte ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

Wie die italienische Fassung von Mozarts *La finta giardiniera*, so lag auch die autorisierte Umarbeitung dieser Oper zum Singspiel bisher nur unvollständig vor. Die AMA brachte zwar für die Akte II und III die von Leopold Mozart geschriebene Textunterlegung, doch für den ersten Akt wurde in erster Linie die von Waldersee als verlässlichste unter den verfügbaren Sekundärquellen angesehene Münchener Partiturabschrift herangezogen. Dieselbe befand sich nie in der Münchener „Hof- und Staatsbibliothek“. Einstein hatte in seiner Neubearbeitung des Köchelverzeichnisses (3. Aufl.) die Bezeichnung „Kgl. Hofbibliothek“ irrtümlich mit der Münchener Staatsbibliothek gleichgesetzt. Das in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek befindliche Exemplar der von Paul Graf Waldersee bearbeiteten 2. Auflage des Köchelverzeichnisses (1905) enthält nach der gedruckten Quellenangabe „kgl. Hofbibliothek“ eine sicherlich noch vor 1918 hinzugefügte Bemerkung „in der Residenz“ von der Hand Adolf Sandbergers. Sandberger war von 1889 bis 1900 Vorstand der Musiksammlung. Nach freundlicher Mitteilung der Generaldirektion des Wittelsbacher Ausgleichsfonds in München kann die betreffende Partiturabschrift weder als gegenwärtig noch zu einem früheren Zeitpunkt im Besitz des bayerischen Königshauses befindlich nachgewiesen werden.

Die Textfassung dieser heute verschollenen Münchener Partiturskopie ist es also, die uns in der AMA vorliegt. Obwohl dieselbe sprachlich und stilistisch zum Teil sehr von dem überlieferten deutschen Text der beiden übrigen Akte abweicht, wurde sie bisher stets für die ursprüngliche, auf das Autograph zurückgehende Übersetzung gehalten. Dabei ist durch eine vergleichende Gegenüberstellung des Textes in der AMA unschwer zu erkennen, daß der erste Akt und die beiden übrigen nicht zur selben Textierung gehören können. Wie der 1779/80 sehr wahrscheinlich durch den zur Böhmschen Truppe gehörenden Schauspieler Stierle d. Ä.⁹ übersetzte Text in der durch Mozart autorisierten Singspielfassung im ersten Akt nun wirklich lautete, war nicht bekannt. Ebenso lagen auch die an Stelle der weggefallenen italienischen Seccorezitative getretenen deutschen Zwischendialoge nicht in der Originalfassung vor. Sie waren weder im Autograph noch in den übrigen Quellen enthalten. Allein die verschollene Münchener Partitur überlieferte daraus Fragmente in längeren Stichworten, die von Waldersee in seinem Revisionsbericht¹⁰ mitgeteilt worden sind. In den verschiedenen Ausgaben der deutschen Fassung der Oper wurde dieser Dialog stets durch Neuübersetzung der italienischen Rezitativtexte rekonstruiert.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß W. A. Mozart selbst an der Umarbeitung der Oper zu einem deutschen Singspiel Anteil hatte. Sehr wahrscheinlich hat er — vielleicht zusammen mit seinem Vater — auch auf die sprachliche Formulierung des deutschen Textes Einfluß genommen. Überdies wurden von ihm zwei mit Instrumenten begleitete Rezitative (Akt II, Szene XII, Nr. 19, Rezitativ des Contino „Verweile doch!“ und Akt III, Szene VII, Nr. 27, Rezitativ Sandrina, Contino „Wo bin ich wohl?“) dem neuen deutschen Text entsprechend umkomponiert. In der AMA sind diese beiden der autographen Partitur separat beigelegenen ebenfalls

⁹ O. Bacher, *Mozarts Opern in Frankfurt im 18. Jahrhundert*, in: *Mozart-Jahrbuch* III, 1929, S. 111. Vgl. auch Anm. 13.

¹⁰ A. a. O., S. 48 f.

von Mozarts Hand geschriebenen zweiten Rezitativfassungen als Anhang zur Oper veröffentlicht worden¹¹. Mozart hat hier nur jeweils die Singstimme und den Instrumentalpaß notiert. Die übrigen Instrumentalstimmen bleiben in beiden Versionen gleich und mußten deshalb nicht nochmals niedergeschrieben werden. Lediglich im Rezitativ von Nr. 19 sind in der deutschen Fassung im Vergleich zur italienischen Erstfassung die unbegleiteten Takte 14 und 31 für die Singstimme eingeschoben worden. So ist also dieses Rezitativ um zwei Takte länger geworden, ohne daß jedoch andere Änderungen nötig geworden wären.

Im zweiten Akt der Oper befinden sich nun in Nr. 21 (Arie der Sandrina „*Ach haltet Barbaren*“) und Nr. 22 (Cavatina der Sandrina „*Ach vor Thränen*“) zwei weitere Accompagnati. In beiden Fällen geht die Arie bzw. Cavatina unmittelbar in das begleitete Rezitativ über. Ein Abschluß vor den Rezitativen und die Weglassung derselben kommt aus musikalischen Gründen nicht in Betracht. Das Rezitativ in Nr. 21 ist motivisch aus der Arie entwickelt. Es moduliert von *c*-moll unmittelbar zur folgenden Cavatina in *a*-moll. Auch in Nr. 22 sind Cavatina und Rezitativ untrennbar verbunden. Letzteres moduliert hier von *a*-moll nach *Es*-dur, der Tonart von Nr. 23. Obwohl also beide Rezitative auch in der deutschen Fassung aus musikalischen Gründen nicht fehlen können, ist hier im Autograph und damit auch in der AMA nur ein italienischer Text unterlegt. Arie und Cavatina selbst sind dagegen sowohl mit dem italienischen Originaltext als auch mit dem deutschen Übersetzungstext versehen. Wie ist dieser merkwürdige Umstand zu erklären?

Auf Grund zweier Funde, welche der Verfasser in der Bayerischen Staatsbibliothek machen konnte, besteht jetzt die Möglichkeit, dieses Problem zu lösen und weitere Fragen zur deutschen Fassung von KV 196 zu klären.

Von keiner der beiden Fassungen der Oper *La finta giardiniera* war bisher ein Textbuch der Vertonung Mozarts bekannt. Die Textbuchsammlung Her in der Bayerischen Staatsbibliothek, in welcher u. a. auch zwei Originaltextbücher zu *Idomeneo* vorhanden sind, enthält unter der Signatur Slg. Her 595 folgendes Libretto: *Die verstellte/ Gärtnerinn/ ein Singspiel/ in drey Aufzügen./ Aus dem Italienischen ins Teutsche übersetzt./ Die Musik, von Herrn Mozart Hochfürstlich-Salzburgischen Kapellmeister./ Augsburg,/ gedruckt bey Johann Anton Slansky./* (8°, 59 Seiten). Obwohl eine Jahresangabe fehlt, handelt es sich doch ohne Zweifel um das Textbuch für die Augsburger Aufführungen von 1780. Dafür spricht schon die allerdings unrichtige Titelbezeichnung für den Komponisten, die darauf deutet, daß sich dieser bei der Drucklegung noch im Salzburger Dienst befand¹². Im Mai 1781 kam es zum endgültigen Bruch mit dem Erzbischof und Mozart blieb in Wien.

Die Personenliste im Textbuch lautet:

Die Gräfinn Violante Onesti, unter dem Namen Sandrina, als Gärtnerinn. / Der Graf von Belfiore. / Arminda, Nichte des Amtshauptmanns. / Der Ritter Ramiro, Armindens Liebhaber. / Der Amtshauptmann von Schwarzensee. / Robert,

¹¹ W. A. Mozarts Werke, Serie 5, Opern, Nr. 9, *La finta giardiniera*, Leipzig 1881, S. 275–277.

¹² Es trifft also nicht zu, daß der Komponist bei den frühesten Aufführungen der Oper als deutsches Singspiel nicht erwähnt und erst bei den Frankfurter Aufführungen 1781 als solcher genannt worden sei (Deininger, a. a. O., S. 311).

Diener der Violante unter dem Namen Nardo, ebenfalls als Gärtner. / Serpetta, Wirthschaffterinn des Amtshauptmannts [1].

Die Darsteller sind nicht genannt. Dafür gibt es folgende Erklärung: J. H. Böhm, der das Textbuch drucken ließ, wollte dasselbe nicht nur für die Augsburger Aufführungen verkaufen. Um es später auch an anderen Orten verwenden zu können, mußten Namen der darstellenden Sänger infolge möglicher Änderungen in der Rollenbesetzung wegbleiben. Auch die Jahresangabe fehlt aus diesem Grunde.

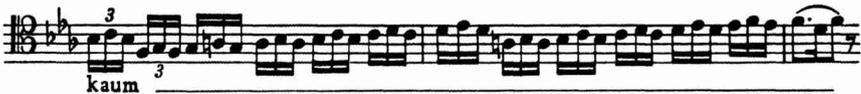
Auf Grund dieses deutschen Originaltextbuches ist es jetzt möglich, den bisher nur in teilweise stark veränderter Textfassung vorliegenden ersten Akt von KV 196 mit dem unter den Augen Mozarts entstandenen Übersetzungstext zu versehen. Der Nachweis für die Zuverlässigkeit des Textbuches kann durch einen Vergleich mit dem deutschen Text der Akte II und III in der AMA erbracht werden. Die Gesangstexte beider Akte entsprechen sich hier genau in den Nummern 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 27 und 28. Die Nummern 17, 19 und 21 im zweiten Akt sowie 24 und 26 im dritten Akt fehlen im Textbuch. Das zweite Finale (Nr. 23) ist dort gekürzt. Es fehlt der Gesangstext für 39 Takte (AMA S. 199, 2. System, Takt. 1 bis S. 201, 2. System, Takt 7), die in der Augsburger Aufführung gestrichen waren. In Nr. 23 sind außerdem noch folgende unwesentliche Abweichungen festzustellen: AMA S. 204, 2. System T. 2/3 „angelaufen“, Textbuch „angeloffen“ — AMA S. 206, 1. System, Takt 4 ff. „Alles dein Schmeicheln ist nun vergebens“, Textbuch „Alles dein Schmeicheln ist nur vergebens“ — AMA S. 208, 2. System, T. 4 ff. „Das Herz fängt aufzuschwellen an“, Textbuch „Mein Herz fängt zu schwellen an“ (hier fehlt eine Textsilbe). In Nr. 25 ist im Textbuch eine Verszeile („Jedes nehm' was es gewählt“) versehentlich ausgelassen. Ein offensichtlicher Lesefehler der AMA in Nr. 27 (S. 263, 3. System, T. 3—6) „Er wird als schon näher gehen“ kann nach dem Textbuch in „Er wird es schon näher geben“ verbessert werden.

Ein Vergleich zwischen dem der verschollenen Münchener Kopie (im folgenden bezeichnet als Mü I) entnommenen deutschen Text der AMA und dem Augsburger Textbuch zeigt für den ersten Akt im Gegensatz zu den beiden übrigen nun mit Ausnahme von Nr. 9a und 9b durchwegs mehr oder weniger starke Abweichungen und Veränderungen. Kleinere Veränderungen liegen in den Gesangsnummern 5, 7, 8, 10 und 12, stärkere Abweichungen in den Nummern 1 und 3 vor. In den Nummern 2, 4, 6 und 11 weist das Textbuch einen völlig anderen Text auf. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, alle Unterschiede aufzuzeigen. Einige wesentliche und charakteristische Beispiele mögen genügen. Zunächst seien die verschiedenen Textfassungen der Arie der Sandrina (Nr. 11) einander gegenübergestellt:

- | | |
|--|--|
| a) Augsburger Textbuch | b) AMA (nach Mü I) |
| „Seufzend beklagt das Täubchen,
Ferne von seinem Männchen,
Sein trauriges Verhängniß,
Und sucht nach seiner Sprache,
Mitleid in seinem Schmerz.“ | „Ferne von ihrem Neste,
Irrend auf fremden Halden,
Sehnt sich nach Ruh' und Freuden,
Die sanfte Turteltaube,
Girret und klagt ihr Leid.“ |

Sicherlich kann die wiedergefundene originale Übersetzung keinen hohen literarischen Ansprüchen genügen, und manche spätere Veränderung mag sprachlich

gesehen eine Verbesserung sein¹³. Diese Glättungen ergaben jedoch häufig inhaltliche Abschwächungen oder Verfälschungen. Eine Abschwächung ist beispielsweise die Abänderung von „Von Liebe erhitzt: der schmaubet und schwitzet“ (Textbuch) in „Von Liebe berücket der stets um sich blicket“ (AMA), die sich in der Arie der Serpetta Nr. 10 findet. Eine Verfälschung der ursprünglichen Bedeutung bringt der veränderte Text der AMA in Nr. 3¹⁴. In dieser „Instrumentenarie“ erklingen die aufgezählten Instrumente des Orchesters gleichsam im Innern des in Liebe zu Sandrina entflammten Podestà („In meiner Brust erhallet ein liebliches Ertönenen [!]“). Mü I weist hier eine sinnwidrige Veränderung in einen akustischen Effekt auf („Zu meinem Ohr erschallet das liebliche Ertönenen“). Auch die unmittelbare Fortsetzung des Textes ist im Originaltextbuch korrekter. Es heißt hier „der Flauten und der Oboe“, wozu jeweils kurze Soli von zwei Flöten und einer Oboe zu hören sind. In der AMA ist hier nur die Rede von „der Flöte und der Oboe“. Von den Sinnwidrigkeiten, welche durch Textveränderungen entstanden sind, sei noch ein Beispiel aus Nr. 6 (Arie des Grafen Belfiore) angeführt. Belfiore singt hier auf das Wort („Ach noch immer voll von Wonne trau' ich meinen Augen) kaum“ folgende Koloratur:



Der Originaltext hierzu lautet aber („Kann ihr Feuer nicht erreichen, das mein Herz zu Asche brennt“! Es kann natürlich keine Rede davon sein, daß Mozart — wie Hans Henny Jahnn¹⁵ behauptete — „seine Gesangsstrophen recht unabhängig von der Wortvorlage zu bilden“ pflegte. Wer die Musik Mozarts und den Mozartschen Briefwechsel kennt, der weiß, welch ein großer Wert gerade von Wolfgang Amadé auf gute Deklamation und eine sich gegenseitig entsprechende Verbindung von Wort und Musik gelegt wurde. Es sei nur an die Korrespondenz zwischen Leopold und Wolfgang vor der Aufführung des *Idomeneo* in München oder an den Brief des letzteren über *Die Entführung aus dem Serail* vom 26. September 1781¹⁶ erinnert. So hält sich auch die Originalübersetzung von *La finta giardiniera*, die — wie schon erwähnt — nicht ohne die Mitsprache des Komponisten entstanden sein dürfte, streng an die Musik.

¹³ Eine letzte Sicherheit bezüglich der Person des Übersetzers besteht nicht. Einstein dürfte mit seiner Vermutung, daß Andreas Schachtner dafür nicht in Frage kommt, Recht behalten. Der Schauspieler Stierle d. Ä. (nicht Franz Xaver Stierle, der in der 6. Auflage des Köchelverzeichnis irrtümlich genannt ist) wird in H. A. O. Reichards *Theaterkalender auf das Jahr 1781* (S. XXVII) als Übersetzer dieses und eines anderen Singspiels aus dem Italienischen genannt.

¹⁴ Es kann nicht zutreffen, daß in der Einrichtung der Oper als Singspiel die Musik zu einigen Arien des ersten Aktes fehlte und die Arie Nr. 3 eine Salzburger Zutat von 1780 war (R. Haas, *Wolfgang Amadé Mozart*, Potsdam 1933, S. 90 f.; H. F. Deininger, a. a. O., S. 331). Alle zwölf Nummern des ersten Aktes sind auch im Augsburger Textbuch enthalten. Nr. 3 muß schon in der italienischen Fassung der Oper komponiert gewesen sein. Auch im Textbuch der Vertonung Anfossis und in der Kopie aus Náměst ist sie zu finden. Leopold Mozart, der sie im Dezember 1780 für Schikaneder abschreiben ließ, nennt sie mit ihrem italienischen Textbeginn (*Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. III, S. 43).

¹⁵ „Die Gärtnerin aus Liebe“, *Mozarts zweite Fassung*, in: Kontrapunkte, Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Bd. 5, Hamburg 1956, S. 104, und in dem zum großen Teil gleichlautenden Nachwort zur Partiturausgabe der Handschrift aus der Bibliothek zu Oels (W. A. Mozart, *Die Gärtnerin aus Liebe*, hrsg. von Karl Schleifer, Text und szenische Neugestaltung nach dem Italienischen des Raniero Calzabigi von E. Legal u. H. H. Jahnn, Hamburg 1956), S. 407.

¹⁶ *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. III, S. 161 f.

Die „Ahnenarie“ Nr. 8 ist im Textbuch nicht — wie in der AMA — dem Grafen Belfiore, sondern dem Amtshauptmann in den Mund gelegt. In beiden Versionen liegt ihr derselbe Inhalt zugrunde. Im Textbuch preist aber nicht der Graf selbst, sondern der Amtshauptmann gegenüber seiner Nichte Serpetta die hochadelige Herkunft des Grafen an. Da sowohl der Amtshauptmann als auch der Graf Tenorpartien sind, waren keine musikalischen Veränderungen nötig, um diesen Wechsel vorzunehmen. Ob diese Arie in der italienischen Erstfassung der Oper vom Podestà oder vom Contino Belfiore gesungen wurde, läßt sich aus den bisher bekannten Quellen nicht eindeutig feststellen. Wahrscheinlich war letzteres der Fall. Bei Anfossi singt ebenfalls Belfiore selbst diese Arie. Schon Abert hielt sie für diese Kavaliersgestalt fehl am Platze¹⁷. Daß sie in der Singspielfassung für Böhm der echten Buffogestalt des Amtshauptmanns gegeben wurde, könnte durchaus auf Mozarts Initiative zurückgehen. Siegfried Anheisser hat aus einem richtigen Gefühl heraus in seiner deutsch-italienischen Bearbeitung der Oper⁷ die Aria Nr. 8 dem Podestà übertragen. Er gibt dazu im Vorwort seiner Ausgabe folgende Begründung: „Der Urtext verleiht dem Belfiore, besonders im 1. Aufzuge, einige komische Züge, die zu der Figur nicht recht passen wollen. Er ist auf seine Ahnen übertrieben eitel und so ist er es, der eigentlich die Arie Nr. 8 zu singen hätte. Viel besser macht sie sich aber im Mund des Podestà, und wenn man vollends die Takte 213—218 des ersten Finales oder die ganze Arie Nr. 18 (gemeint ist Nr. 17!) ins Auge faßt, so ist man versucht, bei der Arie Nr. 18 einen Schreibfehler des Kopisten zu vermuten. Erst die Einsicht in die Textbücher (der Vertonung Anfossis) bewies, daß diese Ahnenarie doch dem Belfiore gehört, gleichwohl habe ich sie dem Podestà gegeben.“ Diese Vermutung war berechtigt, doch der Podestà liest in der deutschen Originalfassung Serpetta nicht — wie in Anheissers Ausgabe — seinen eigenen Stammbaum, sondern denjenigen des Belfiore vor. Auch in Karl Schleifers Ausgabe von KV 196 nach einer Handschrift aus der Bibliothek des Herzogs Friedrich August von Braunschweig-Oels¹⁸ ist die Arie dem Podestà — hier bezeichnet als „Gouverneur“ — überlassen, der darin seinen eigenen Stammbaum anpreist. Ob diese Zuweisung der Handschrift entspricht oder im Rahmen der textlichen Neubearbeitung vorgenommen wurde, geht aus der gedruckten Partitur nicht hervor. Ich möchte das letztere annehmen. Über diese Partiturschrift aus Oels wird noch zu sprechen sein.

Zu Nr. 12 (Finale des 1. Aktes) weist das Textbuch eine Textkürzung für 38 Takte gegenüber der AMA aus. In der Augsburger Aufführung muß die Musik von AMA S. 103, 2. System, T. 2 (Sandrina: „Ach, welches Herzenleid“) bis S. 104, 3. System, T. 2 gestrichen worden sein.

Zwei sinnwidrige Fehler der AMA in diesem Finale, die wohl schon in Mü I enthalten gewesen sein müssen (da sie im Klavierauszug von Heckel¹⁹ ebenfalls zu finden sind), können nach dem Textbuch berichtigt werden. Im 12. Auftritt des Finale

¹⁷ W. A. Mozart, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 467.

¹⁸ Vgl. Anm. 15.

¹⁹ Die / Gärtnerin aus Liebe / Oper in drei Aufzügen / von / W. A. Mozart / In vollständigem Clavierauszug mit deutschem Texte, und zugleich für das / Piano Forte allein. / . . . / Wohlfeile Ausgabe von W. A. Mozart's sämtlichen Opern 6te Lieferung. / Mannheim / bei Karl Ferdinand Heckel. / [1829], Lithographie.

(Nr. 12) lautet der von Ramiro an Arminda gerichtete Ausruf „Grausame“ und nicht „Grausamer“ (AMA, S. 82, 2. System, T. 1). Im 15. Auftritt singen Serpetta, Arminda, Ramiro und Nardo „Lebt vergnügt verliebte Seelen, niemals soll ein Zwist euch quälen“ und nicht „niemals soll ein Geist (1) euch quälen“ (AMA, S. 99, 2. System, T. 8 ff.).

Die Nummern 17 (Podestà), 19 (Belfiore), 21 (Sandrina), 24 (Nardo, Belfiore, Sandrina) und 26 (Ramiro) fehlen — wie oben festgestellt wurde — im Augsburger Textbuch. Aus der AMA geht hervor, daß diese Stücke im Autograph mit Ausnahme des Rezitativs in Nr. 21 mit deutschem Text versehen waren. Wahrscheinlich hatte Böhm diese fünf Nummern für seine Aufführungen gestrichen.

Neben den Gesangstexten bietet das Textbuch Böhms auch die bisher unbekannt originalen Zwischentexte. Ein Vergleich mit den schon erwähnten, von Waldersee in seinem Revisionsbericht wiedergegebenen Stichworten zeigt, daß diese mit Ausnahme einer ganz geringfügigen Kürzung im Dialog zwischen Nr. 4 und Nr. 5 genau den Dialogabschlüssen im Textbuch entsprechen.

In den *Accompagnati* von Nr. 21 und 22 besaß — wie schon ausgeführt — das Autograph nur den italienischen Original-, nicht aber den deutschen Übersetzungstext. Da Nr. 21 im Textbuch fehlt, kann dazu kein Vergleich angestellt werden. Zur Nr. 22 enthält das Textbuch einen deutschen Rezitativtext, der aber nicht unter das im Autograph enthaltene Rezitativ (AMA, S. 189, 1. System, T. 1 ff.) passen will. Der Text scheint sich auf eine andere, unbekannt Rezitativfassung zu beziehen.

Ein zweiter Fund, den der Verfasser unter den anonymen Handschriften der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek machen konnte, bringt des Rätsels Lösung. Es handelt sich um eine unvollständige Partiturabschrift (Mus. Ms. 5593) der Singspielfassung von KV 196 unbekannter Herkunft, die zweifellos noch im 18. Jahrhundert entstanden ist. Von der Oper fehlen die Ouvertüre sowie die Nummern 2, 3, 4, 8, 9a und 9b, 10, 11, 12, 15, 16 und 26²⁰. Die Abschrift besteht aus einzelnen Faszikeln, die von fünf Kopisten geschrieben worden sind: Schreiber A: Nr. 1; Schreiber B: Nr. 5, 6, 7, 24, 25, 27, 28; Schreiber C: Nr. 13, 18, 19, 20, 21, 22; Schreiber D: Nr. 14; Schreiber E: Nr. 17 und 23. Nr. 1 wurde von A nur begonnen, doch schon auf der ersten Seite von B fortgesetzt. Zu den Nummern 17 und 23 schrieb C jeweils die Instrumenten- und Personenbezeichnungen am Beginn. Die Tatsache, daß an der Abschrift fünf verschiedene Hände beteiligt waren, deutet darauf hin, daß dieselbe verhältnismäßig rasch hergestellt werden mußte. Sie hat Querformat (ca. 31 x 23 cm) und weist an Wasserzeichen auf durchwegs längs geripptem handgeschöpftem Büttenpapier bei den Schreibern A, B und D den Namen „NIC HEISLER“ und bei den Schreibern C und E den Namen „I A HILSER“ auf. Das letztgenannte Wasserzeichen weist auf württembergische Herkunft des Notenpapiers²¹.

²⁰ Um Vergleiche mit allen Ausgaben und der AMA zu erleichtern, wurde die dort übliche Durchnummerierung der ganzen Oper auch bei der Besprechung der Münchener Handschrift II gebraucht, obwohl darin die drei Akte jeweils für sich durchnummeriert sind.

²¹ F. von Höfle führt in seiner *Württembergischen Papiergeschichte*, Biberach-Riß 1914, S. 89, zwei alte Papiermühlen bei Schramberg, Landkreis Rotweil/Württemberg, an, über welche nur wenige Nachrichten vorhanden sind. 1822 ist ein Xaver Hilser als Inhaber einer der beiden genannt. Er benützte das Wasserzeichen „X HILSER“. Vermutlich war I. A. Hilser einer seiner Vorgänger.

Bei einem Vergleich des Textes der neuentdeckten Münchener Partiturskopie (nachfolgend bezeichnet als Mü II) mit demjenigen des Augsburger Textbuches zeigt sich, daß dieselbe unter allen bisher bekannt gewordenen Abschriften und Drucken der Singspielfassung dem Autograph textlich am nächsten stehen muß.

Schon Nr. 1 stimmt im wesentlichen mit dem Textbuch überein. Der hier durch einige Rasuren veränderte Text war ursprünglich mit dem Originaltext gleichlautend. Die ersten Verszeilen

*Welches Vergnügen, welche froher Tage?
Welche schöne Gegend, welche schöne Lage?*

wurden hier abgeändert in

*Welches Vergnügen! O! frohe Tage!
Reizende Gegend, herrliche Lage!*

Aus der Partitur ist unzweifelhaft zu ersehen, daß ursprünglich die erstgenannte, originale Version eingetragen war.

Im weiteren Verlauf des ersten Aktes sind Mü II und Textbuch meist gleichlautend. Wenn Abweichungen auftreten, so steht die Partitur (Mü II) dem Textbuch stets näher als der AMA (= Mü I). Oft resultieren die Abweichungen nur aus Umstellungen einzelner Wörter. An einigen Stellen steht in Mü II über dem Gesangstext, der dem Textbuch entspricht, eine veränderte Formulierung. So heißt es beispielsweise in Nr. 1 (AMA S. 14, 2. System, T. 3 ff.) in einem kurzen Solo des Nardo „*Der falsche Wechselbalg hat mich zum Spott*“ (Textbuch). Mü II weist denselben Text auf, doch über den letzten fünf (nicht durchstrichenen) Worten steht die Korrektur in „... *Schlange da quält mich zu Todt*“. (In der AMA lautet die Stelle nach Mü I: „*Das ist ja männiglich wohlbekannt*.“)

In den Nummern 5, 6, 14, 18, 20, 22, 25 und 28 ist die Textfassung von Mü II mit dem Augsburger Textbuch identisch. Unbedeutende Abweichungen, die während des Abschreibens vorgenommen worden sein konnten, finden sich in den Nrn. 1, 7, 13 und 23. Nur sehr vereinzelt sind ganze Zeilen durch einen neuen Text ersetzt wie etwa in Nr. 23 (AMA S. 206, 1. System, T. 4 ff.). Abweichend vom Textbuch (Nardo:) „*Alles dein Schmeichlen ist nur vergebens*“, (Serpetta:) „*Das soll dich Esel wenig besorgen*“, heißt es hier in Mü II (Nardo:) „*Ich hätte Ihnen etwas zu stecken*“, (Serpetta:) „*Was hat der Dummkopf wieder zu stecken*“. Nur in Nr. 27 enthält Mü II innerhalb eines größeren Abschnittes einen vom Textbuch abweichenden deutschen Text. Die Änderung betrifft die ersten 29 Takte des Recitativo accompagnato, von Takt 30 an findet sich hier wieder (ab „*O meine Beste, meine Liebste*“) die mit dem Textbuch übereinstimmende Version. Mü II läßt in den Takten 14 und 17 dieses Rezitativs einwandfrei erkennen, daß hier zuerst die Singstimme entsprechend der von Mozart umkomponierten deutschen Rezitativfassung des Textbuches²² notiert gewesen ist. Um jedoch den vom Originaltextbuch abweichenden veränderten Text unterlegen zu können, mußten hier vom Schreiber des Textes einige kleine Abänderungen in der rhythmischen Führung der Singstimmen vorgenommen werden. So wird auch an dieser (einzig)

²² AMA, Anhang S. 276.

größeren textlichen Abweichung von der originalen Übersetzung die musikalische Abhängigkeit vom Autograph deutlich.

In Mü II ist neben den nicht erhaltenen Gesangsnummern, die der vorhandenen Zählung nach ursprünglich vorhanden gewesen sein müssen (Nrn. 2, 3, 4, 8–12, 15 und 16), Nr. 26 nicht enthalten. Diese Arie des Ramiro fehlt auch im Augsburger Textbuch. Wie die Partiturskopie Mü II erkennen läßt, trugen darin die Nummern 27 (hier infolge der separaten Durchnummerierung der einzelnen Akte „No. 3“) und 28 (hier „No. 4“) ursprünglich die Nummern 4 und 5. Die Änderung der Zahlen in 3 und 4 wurde nachträglich durch Rasur vorgenommen. Somit dürfte feststehen, daß Nr. 26, die in der ursprünglichen, geänderten Numerierung als „No. 3“ bezeichnet war, in der Vorlage enthalten gewesen sein muß.

Die Nummern 17, 19, 24 und 27, welche im Textbuch fehlen, stimmen in Mü II nahezu wörtlich mit dem Originaltext (laut AMA) überein. Nur in Nr. 24 wurde an einer Stelle (AMA S. 231, 1. System, T. 3–5) die Eintragung des Textes (Sandrina:) „Die Sonne brennt all's zusammen“ unter die Gesangstimme vergessen. Sie kann aus der AMA oder aus dem Textbuch ergänzt werden. Andererseits ist es möglich, die in Nr. 25 im Textbuch versehentlich ausgelassene Zeile aus Mü II zu ergänzen²³.

Die in Nr. 19 und Nr. 27 enthaltenen begleiteten Rezitative sind in der von Mozart für die Singspielfassung geschaffenen zweiten Version wiedergegeben. Damit ist Mü II, abgesehen von dem noch zu charakterisierenden Heckelschen Klavierauszug, die einzige Quelle, in welcher Mozarts autographe Neufassung (AMA, Anhang S. 275 f.) berücksichtigt und in Partitur wiedergegeben ist. In den anderen Quellen – auch in denjenigen mit deutschem Text – findet sich nur die erste auf den italienischen Originaltext geschriebene Fassung.

Nr. 21, eine der fünf im Textbuch fehlenden Nummern, liegt in Mü II vor. Hier ist nun auch das zu Nr. 22 überleitende 28taktige begleitete Rezitativ mit einem deutschen Text versehen, der in AMA fehlt. Dieser Text ist nicht einfach unterlegt. Das Rezitativ ist ihm vielmehr in Abweichung von der italienischen Fassung musikalisch angepaßt worden. Woher nun dieser deutsche Text kommt und welche Bewandnis es mit dieser (von der aus dem Autograph bekannten italienischen Rezitativfassung) abweichenden Version hat, zeigt sich aus Nr. 22. Auch dort weist – wie schon erwähnt wurde – das die Cavatina beschließende Rezitativ in der Originalpartitur nur den italienischen Text auf. In Mü II aber ist an dessen Stelle – analog zu Nr. 21 – eine in der Führung der Singstimme abweichende Rezitativfassung mit deutschem Text enthalten. Dieser deutsche Text findet sich, abgesehen von zwei im Notenanhang dieses Beitrages ersichtlichen, unwesentlichen Textkürzungen innerhalb der Takte 110 und 117, wortgetreu auch im Augsburger Originaltextbuch. Er gehört demnach zur autorisierten Übersetzung von 1779/80.

Die Accompagnati in den Nummern 19 und 27 waren bekanntlich von Mozart auf den deutschen Übersetzungstext umkomponiert und der Originalpartitur auf einem eigenen Blatt beigelegt worden, nachdem wegen der notwendigen musika-

²³ Vgl. oben, S. 142, Z. 23.

lischen Veränderungen eine Unterlegung unter den italienischen Originaltext nicht möglich gewesen war. Diese veränderte Fassung konnte in der AMA nach dem seinerzeit noch vorliegenden Autograph Mozarts als Anhang (S. 275–277) veröffentlicht werden. Mozart hatte hier nur jeweils die Singstimme und den Baß notiert; an den Instrumentalstimmen war keine Änderung nötig gewesen, sie verliefen in beiden Fassungen gleichlautend. Für die begleiteten Rezitative in den Nummern 21 und 22 müssen nun ebenfalls Umformungen Mozarts existiert haben, die aber heute im Autograph nicht mehr erhalten sind. Man behalf sich bisher durch eine neugeformte deutsche Textunterlegung unter das auf den italienischen Originaltext geschriebene Rezitativ. In der Abschrift Mü II aber sind uns diese beiden durch den Komponisten veränderten Rezitative erhalten. Den Beweis liefert die textliche Übereinstimmung mit dem Augsburger Textbuch in Nr. 22. Was nun für Nr. 22 gilt, muß hier in gleicher Weise auch für Nr. 21 gelten. Obwohl Nr. 21 im Textbuch fehlt, darf als sicher gelten, daß der in Mü II erhaltene deutsche Rezitativtext der Originalübersetzung angehört.

Folgender Umstand zeigt, daß für die veränderte Rezitativfassung von Nr. 21 (und wohl auch Nr. 22) wie bei den Rezitativen in Nr. 19 und Nr. 27 eine Notierung mit Singstimme und Instrumentalbaß ohne die übrigen Instrumente vorgelegen haben muß: In der Partiturabschrift Mü II weicht der Instrumentalbaß in den Takten 82 und 86 von Nr. 21 (= Recitativo, T. 6 und 10) von der autographen Fassung mit italienischem Text (AMA, S. 182, 2. System, T. 7 und S. 183, 1. System, T. 4) ab. Im ersten Fall steht in Mü II statt einer ganzen Note *e* eine halbe Note mit einer nachfolgenden halben Pause, im zweiten steht anstelle einer halben Note *d* (in der zweiten Takthälfte) ebenfalls eine halbe Pause. In den übrigen Instrumenten stimmen Mü II und AMA (d. h. Autograph) genau überein. Wie nun aus der in Mü II veränderten Führung der Singstimme hervorgeht, müßten dort die an den bezeichneten Stellen eingesetzten halben Pausen für alle Instrumente gelten. Die Erklärung ist einfach: Der Kopist hat aus einem ihm vorliegenden, wohl autographen Blatt der Umformung Mozarts, welches wie dasjenige zu den Nummern 19 und 27 nur Singstimme und Instrumentalbaß enthielt, diese beiden Stimmen übernommen und sich im übrigen an die Fassung der Instrumentalstimmen gehalten, welche die ihm zur Verfügung stehende Partiturvorlage bot. Dabei hat er nicht — wie von Mozart beabsichtigt — in den genannten Takten die Instrumentalstimmen dem Baß angepaßt, sondern dieselben unverändert abgeschrieben. Eine Anpassung wäre jedoch ohne Schwierigkeiten möglich gewesen, da in beiden Takten länger ausgehaltene Akkorde nur nach Vorbild der Baßstimmen um jeweils eine halbe Note zu verkürzen gewesen wären. Es ist charakteristisch für Mozart, daß er sich bezüglich der in der Singspielfassung von KV 196 beibehaltenen *Accompagnati* nicht etwa mit der Unterlegung eines deutschen Textes unter den italienischen zufrieden gab, sondern für den deutschen Text entsprechend der veränderten Erfordernisse von Deklamation und Sprachmelodie eine musikalische Neufassung schuf.

Paul Graf Waldersee stellte im Revisionsbericht zur Ausgabe von KV 196 in der AMA²⁴ fest, daß der heute verschollenen Partitur Mü I unter den ihm damals

²⁴ A. a. O., S. 50.

bekanntem Abschriften eine Sonderstellung einzuräumen sei. Seine Vergleiche führten ihn zu dem Schluß, daß diese Münchener Partitur dem Autograph nahegestanden haben muß. Die in allen übrigen ihm vorgelegenen Kopien an fünf verschiedenen Stellen von $\underline{\text{p}}^{\cdot}$ in $\underline{\text{p}}^{\cdot}$ geänderte Rhythmik war nur in Mü I richtig wiedergegeben. Mü II zeigt nun ebenfalls die korrekte Notierung. Von den „Schreibfehlern“ im Autograph, welche Waldersee verzeichnet, sind die leicht erkennbaren in Mü II berichtigt (z. B. S. 185, 3. System, T. 8 und 9, Fagott: p^{\cdot} statt p^{\cdot} ; S. 217, T. 2: vergessene Note g im 2. Horn). Die übrigen von Waldersee vermerkten Irrtümer sind meist keine eigentlichen Fehler, sondern geringfügige, in der Eile von Mozart übersehene Inkonsequenzen in der Stimmführung. Sie sind auch in Mü II zu finden. Diese zweite Münchener Partiturkopie zeigt somit nicht nur textlich, sondern auch musikalisch eine nahe Abhängigkeit vom verschollenen Autograph. Als ein weiterer Hinweis auf diese Abhängigkeit kann die Tatsache gelten, daß Mü II als Partitur der deutschen Singspielfassung nicht die im Böhmschen Textbuch genannten Personenbezeichnungen (z. B. Amtshauptmann statt Podestà, Contino statt Graf Belfiore) enthält, sondern durchwegs an denjenigen der italienischen Erstfassung festhält. Das Autograph wies nur die italienischen Bezeichnungen auf. Dieselben wurden beim Abschreiben übernommen und nicht durch die Personenbezeichnungen der deutschen Fassung ersetzt.

Zusammenfassend ergibt sich aus den beiden neu aufgefundenen Quellen zu KV 196 folgendes: Die Augsburger Erstaufführung des Werkes als deutsches Singspiel unter dem Titel *Die verstellte Gärtnerin* durch die Böhmsche Theatertruppe im Jahr 1780 läßt sich auf Grund des Originaltextbuches und der Partiturkopie Mü II textlich und musikalisch rekonstruieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach fehlten in der damals gespielten Fassung die Nummern 17, 19, 21, 24 und 26.

Die in der AMA nach der Partitur Mü I überlieferte Fassung des 1. Aktes und der damit genau übereinstimmende Druck im Klavierauszug aus dem Verlag K. F. Heckel, Mannheim (1829) sind textlich nicht original. Der autorisierte deutsche Übersetzungstext liegt jetzt samt den verschollen geglaubten Dialogen mit dem Augsburger Textbuch vollständig vor. Die fünf im Textbuch nicht enthaltenen Nummern wurden in der AMA nach dem Autograph des 2. und 3. Aktes ediert, so daß auch hierzu der Übersetzungstext erhalten ist.

Die Partitur Mü II steht dem Autograph Mozarts nahe. Sie dürfte als Abschrift nach der von Böhm gebrauchten Partitur entstanden sein. Als Partitur der Böhmschen Aufführungen kommt sie schon infolge der Fehlens merklicher Gebrauchsspuren und entsprechender Eintragungen nicht in Betracht^{24a}. Ungeachtet ihrer Unvollständigkeit ist die Abschrift eine der wichtigsten und frühesten Kopien der Oper. Sie enthält zwei Rezitativfassungen zu den Nummern 21 und 22 mit dem bisher unbekanntem deutschen Text der Originalübersetzung, zu welchen heute ver-

^{24a} Die Stadt- und Universitäts-Bibliothek Frankfurt a. M. besitzt in Mus. Hs. 1784 (vgl. O. Bacher, *Ein Mozartfund* in: ZfMw VIII, 1926, S. 226 f.) eine Partiturkopie *Entr'Acts und Chöre zu Lanassa* von H. Kapellmeister Mozart (Sinfonie KV 184/166a und Teile aus *Thamos* KV 345/336a), die der Bemerkung im Katalog zufolge 1790 als Unterlage für die Frankfurter Aufführung des Stückes durch die Böhmsche Theatertruppe gedient haben könnte. Mit der Partiturkopie Mü II bestehen bezüglich der Kopisten keine Zusammenhänge.

schollene Autographe Mozarts existiert haben dürften. Diese beiden Rezitativfassungen sind am Schlusse dieses Beitrages erstmals veröffentlicht.

Es ist hier nicht möglich, in allen Einzelheiten auf die angeblich von Mozart stammende zweite Fassung von KV 196 einzugehen, die in der Oelser Partitur vorliegen soll. Schon äußere Gründe zeigen, daß diese heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter der Signatur Oels 85 befindliche Singspielbearbeitung kaum etwas mit Mozart zu tun haben kann. Sie stützt sich in den z. T. verstümmelten *Accompagnati* der Nrn. 19, 21, 22 und 27 nicht auf die deutschen Umformungen, sondern bringt hier nachträgliche Textunterlegungen unter die italienische Rezitativfassung. Warum sollte Mozart diese begleiteten Rezitative für die deutsche Singspielfassung umgeschrieben haben, um sie dann doch nicht zu verwenden? Überhaupt hat die Oelser Partitur textlich nichts mit der autorisierten Augsburgburger Fassung zu tun.

Das Instrumentarium ist in Oels 85 gegenüber dem Autograph Mozarts, das eine Gesamtbesetzung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Clarini und Streichern aufweist, nur um 2 Klarinetten und Pauken erweitert. In den meisten Einzelnummern der Oper ist jedoch die Bläserbesetzung erweitert worden. Die wohlhabgewogene Disposition Mozarts, der Sätzen mit Streichern allein solche mit Streichern und Bläsern je nach der inneren Notwendigkeit folgen läßt, wird weitgehend gestört, der Klangcharakter wird nivelliert. In einem Fall ist die Besetzung reduziert: Mozart schreibt für Nr. 13 vier Hörner vor, in der Oelser Handschrift sind deren nur zwei verlangt. So geschickt die instrumentalen Zutaten vielfach auch eingefügt sein mögen: ob sie wirklich — wie Abert meinte — letztlich auf Mozart selbst zurückgehen können, sei dahingestellt. Bedenklich stimmen auch die eingreifenden und nicht selten unmotiviert wirkenden Kürzungen, die besonders in den Orchestereinleitungen auffallen. Der Aufsatz von Hans Henny Jahnn¹⁵ über die Oelser Fassung enthält zahlreiche Irrtümer, bringt aber keinerlei Fakten, die auch nur entfernt an die Möglichkeit der Echtheit dieser Bearbeitung denken lassen könnten.

Es dürfte ziemlich sicher sein, daß als Vorlage für die Oelser Handschrift die italienische Fassung von KV 196 diente, wie sie in der schon erwähnten Partiturabschrift aus Náměšt erhalten ist²⁵. Diese wohl noch im 18. Jahrhundert entstandene Kopie enthält alle drei Akte der Oper mit *Seccorezitativen* und dem italienischen Originaltext. Die musikalische Bearbeitung mit erweitertem Instrumentarium, Kürzungen usw. entspricht genau der Oelser Fassung. In beiden Partituren fehlt Nr. 25 (*Arie des Podestà*). So ergibt sich die Folgerung, daß Oels 85 eine Abschrift dieser sicherlich zeitlich vorausgehenden italienischen Fassung darstellt, in welcher die *Seccorezitative* fortgelassen und ein neuer deutscher Text unterlegt worden ist. Dieser deutsche Text in der Oelser Partitur ist völlig verschieden von dem durch eine spätere Hand in der Kopie Náměšt nachgetragenen — nebenbei gesagt sehr schlechten — deutschen Übersetzungstext, der mit keiner anderen Textfassung Zusammenhänge aufweist. Wahrscheinlich besaß die Vorlage für Oels 85 — wie

²⁵ Der Titel lautet: *La finta Giardiniera per amore / Drama giocoso / in Tre Atti / Del Signore Amad: Wolfgang Mozart*. Die Handschrift Oels 85 trägt den möglicherweise hiernach übersetzten deutschen Titel: *Die Gärtnerin aus Liebe / ein Scherzhaftes Singspiel / in drei Aufzügen / nach dem Italienischen / Die Musik ist von H: Amad: Wolfgang Mozart*.

ursprünglich auch die Kopie Náměšt — nur den italienischen Originaltext. Jahns Bemerkung²⁶, „Die Partitur (Oels) kann nur unabhängig von den z. T. ungeschickten deutschen Versen entstanden sein“, unterstützt diese Annahme.

Die Oelser Fassung kann keinesfalls direkt auf Mozart zurückgehen. Wenn eine autorisierte (dritte) Fassung der Oper existiert haben soll, dann könnte allenfalls die in der Partitur aus Náměšt vorliegende italienische Version dafür in Frage kommen. Zur Klärung der Echtheitsfrage dieser Bearbeitung wären noch eingehende Untersuchungen der Handschrift und der weiteren Zusammenhänge erforderlich. Wenn diese Fassung aber — was ich vorerst für wahrscheinlicher halte — nicht auf Mozart selbst zurückgehen sollte, so kann auch Mozarts Autograph kaum als Bearbeitungsgrundlage zur Verfügung gestanden haben. In München muß sich jedoch von der 1775 erfolgten Uraufführung her eine Abschrift der italienischen Erstfassung befunden haben. Vielleicht diente dieselbe oder eine danach gefertigte Kopie dem unbekanntem Bearbeiter als Quelle.

Als Erstausgabe von KV 196 nennt das Köchel-Verzeichnis in der 6. Auflage die „Auswahl/ der / vorzüglichsten Arien und Gesänge/ aus der komischen Oper/ die Gärtnerin aus Liebe/ im Clavierauszuge . . . Leipzig, J. P. Thonus“ in zwei Heften, die nach dem Tode des Verlegers Thonus bei Breitkopf & Härtel in Kommission erschienen sind. Da die Platten dieser Ausgabe durch Hoffmeister & Kühnel erworben und von diesem Verlag bereits Anfang 1801 für eine Ausgabe mit der Verlagsnummer 27 verwendet worden sind, dürfte die Erstausgabe durch Thonus noch in die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts gefallen sein. Die Vorlage für diesen Klavierauszug, der in der Bayerischen Staatsbibliothek komplett in der Kommissionsausgabe erhalten ist²⁷, hängt — was bisher nicht erkannt worden war — musikalisch (nicht textlich !) mit den Partituren Oels und Náměšt zusammen. Soweit die im Klavierauszug enthaltenen Nummern (Allegro molto der Ouverture²⁸, Nr. 2, 11, 9a und 9b, 13, 6, 4) Kürzungen aufweisen, stimmen dieselben mit denjenigen in beiden Partituren überein. Dies betrifft die Nummern 2 und 13. Im Klavierauszug sind in Nr. 13 zusätzlich drei Takte (fünftletzter bis drittletzter Takt) des Nachspiels gestrichen.

Auch betreffs der Instrumentation muß die Vorlage des Erstdrucks den Bearbeitungen Oels und Náměšt entsprochen haben. Dies geht u. a. deutlich aus dem Allegro molto der Ouverture im gedruckten Klavierauszug hervor. In der ursprünglichen Fassung der Ouverture werden die Takte 13 bis 17 nur von den beiden Violinen bestritten. In den Partituren Oels und Náměšt setzen aber in Takt 16 zusätzlich zwei Flöten und eine Oboe ein. Der Erstdruck berücksichtigt diesen Einsatz (ohne Instrumentenangabe) genau: ihm muß also die instrumental erweiterte Fassung als Vorlage zugrundegelegt worden sein. Auch in den übrigen Nummern des Klavierauszuges sind die späteren instrumentalen Zutaten klar zu erkennen, so z. B. die eingefügte verbindende Phrase der Flöten, Fagotte und Hörner im vierten Takt des Vorspiels von Nr. 2.

²⁶ Kontrapunkte, a. a. O., S. 104.

²⁷ Die 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses nennt nur ein Exemplar des zweiten Heftes im Royal College of Music, London.

²⁸ Die Angabe in der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses ist dahingehend zu berichtigen, daß der zweite Satz (Andantino grazioso) der Ouvertüre im Erstdruck fehlt.

Eine weitere Übereinstimmung zwischen dem Erstdruck und der Oelser Handschrift betrifft die Namen der Personen. Sandrina wurde in beiden Quellen zu Röschen, Contino Belfiore zum Grafen Belfiore, Arminda²⁹ zu Agnese, Ramiro zu Grimaldi, Nardo zu Philipp und Serpetta zu Friederike. Der Podestà erscheint in den ausgewählten Nummern des Klavierauszuges nicht; er ist in der Oelser Partitur als Gouverneur bezeichnet.

In der Textierung bestehen zwischen dem Erstdruck und der Partitur Náměšt (nachträglich unterlegter deutscher Text) keine Zusammenhänge. Auch mit der Oelser Abschrift scheint kein Zusammenhang zu bestehen. Ein Vergleich war mir hier nicht möglich, da die Neuauflage von 1956 textlich gänzlich neu bearbeitet wurde und nur aus der Handschrift allein zu ersehen ist, wie dort der deutsche Text lautet. Der Erstdruck von KV 196 stimmt in den Nummern 2, 4, 6 und 11 aus dem ersten Akt der Oper genau mit der Textfassung der AMA und damit auch mit der verschollenen Partitur Mü I und dem bei Heckel erschienenen Klavierauszug überein. In Nr. 9a und 9b, wo AMA (nach Mü I und Klavierauszug Heckel) textlich mit dem Augsburger Originaltextbuch übereinstimmen, weist der Erstdruck einen abweichenden Worttext auf.

Auch in Nr. 13 ist der Text des Erstdrucks von demjenigen in der AMA verschieden. Letztere konnte bei dieser den zweiten Akt eröffnenden Arie auf das Autograph Mozarts zurückgreifen und den Originalübersetzungstext bringen. Der bei Heckel erschienene Klavierauszug enthält, von geringfügigen Änderungen abgesehen, vom zweiten Akt an ebenfalls den Originaltext. Auch in der Partitur Mü I muß dies der Fall gewesen sein. Da im Heckelschen Klavierauszug die Accompanati in den Nummern 19 und 27 in der Führung der Singstimmen und im Text — abgesehen von unbedeutenden Änderungen dreier Worte in Nr. 27 — der von Mozart umgearbeiteten Rezitativfassung entsprechen, die Nummern 21 und 22 aber einen der italienischen Rezitativfassung unterlegten, von der Originalübersetzung abweichenden deutschen Text aufweisen, so kann gefolgert werden, daß als Quelle für diese Fassung (Klavierauszug Heckel und sehr wahrscheinlich gleichlautend auch Partitur Mü I) — möglicherweise auf dem Wege über mehrere Abschriften — letztlich das Autograph Mozarts der Akte II und III mit den separat beigefügten Änderungen zu den Nummern 19 und 27, aber ohne solche zu den Nummern 21 und 22, zugrundegelegt hat. So ist der Klavierauszug von Heckel also durchaus keine unwichtige Sekundärquelle. Durch seinen engen Zusammenhang mit der verschollenen Partiturskopie Mü I kann er den Verlust derselben wenigstens teilweise ersetzen. Was nun den ersten Akt der Singspielfassung betrifft, so konnten sich Mü I wie auch der Auszug von Heckel nicht mehr auf die schon früh abhanden gekommene Eigenschrift Mozarts stützen. Da die AMA (nach Mü I) in diesem Akt dem Heckelschen Klavierauszug ziemlich genau entspricht, dürften die oben³⁰ festgehaltenen Abweichungen vom Text der Fassung für Böhme für beide Quellen (Mü I und Heckel-Klavierauszug) gleich gewesen sein.

²⁹ In den bereits genannten Ausgaben von KV 196 durch S. Anheißer und K. Schleifer — wie auch schon in dem bei K. F. Heckel 1829 erschienenen Klavierauszug — heißt die Nichte des Podestà Armida statt Arminda.

³⁰ Vgl. oben, S. 142 f.

Bezüglich des Leipziger Teil-Erstdrucks im Klavierauszug durch Thonus kann festgestellt werden, daß dessen Quellenwert äußerst gering ist. Textlich hat er mit dem Autograph und dem Augsburger Textbuch nichts zu tun, musikalisch stützt er sich auf die in den Partituren aus Oels und Náměšť erhaltene Bearbeitung, die noch im 18. Jahrhundert entstanden sein muß. Die Textfassung der verschollenen Partitur Mü I entsprach im ersten Akt weitgehend den im Erstdruck enthaltenen Nummern. Wo Abweichungen festzustellen waren (Nr. 9, 13), entfernt sich der Erstdruck weiter vom Originaltext als Mü I und der textlich damit gleichlautende Klavierauszug Heckel. Somit dürfte die in den letztgenannten Quellen überlieferte Textfassung ebenfalls noch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen.

Wo und wann die Singspielfassung von KV 196 zum erstenmal den Titel *Die Gärtnerin aus Liebe* erhielt, ist nicht eindeutig feststellbar. Jedenfalls muß derselbe noch im 18. Jahrhundert geprägt worden sein. Er findet sich im Erstdruck und in der Partitur Oels 85. Möglicherweise entstand er durch die Verdeutschung des italienischen Titels *La finta giardiniera per amore*, wie ihn die aus Náměšť stammende Abschrift enthält. Auch der Klavierauszug von Heckel steht unter dem Titel *Die Gärtnerin aus Liebe*. Leider ist der Titel von Mü II nicht erhalten, er dürfte jedoch infolge des Zusammenhangs dieser Partiturskopie mit der Böhmischen Fassung eine der von Böhm verwendeten Titelformulierungen (Augsburg 1780: *Die verstellte Gärtnerin*, Frankfurt 1782: *Sandrina oder die verstellte Gräfin*, Frankfurt 1789: *Das verstellte Gärtner-Mädchen*) getragen haben⁸¹.

⁸¹ Die irrümliche Zuschreibung des Singspiels *Die verstellte Gärtnerin* (und der Musik zu Freiherrn von Gemmingens *Semiramis*) an Leopold Mozart durch E. L. Gerber in dessen *Historisch-biographischem Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790) Bd. 1, Sp. 977) erklärt sich dadurch, daß Gerber den Eintrag „Mozart . . . Kapellmeister zu Salzburg, *Semiramis*, musikalisches Drama des Freyh. von Gemmingen. *Die verstellte Gärtnerin*, Operette“ im *Verzeichnis der lebenden deutschen Schriftsteller und Tonkünstler, die für das Theater gearbeitet haben* aus H. A. O. Reichards *Theaterkalender auf das Jahr 1781* (Gotha 1780, S. XXXV f.) auf Grund der darin enthaltenen falschen Dienstbezeichnung — die ebenso auch auf dem Augsburger Textbuch von KV 196 erscheint — auf Vater Mozart bezogen hat.

Zwei neuaufgefundene deutsche Originalaccompaniati zu KV 196.

Akt II
Nr. 21 (Takt 77 ff.)
Recitativo

Sandrina
Part. Mü II
Textbuch: fehlt

wo bin ich, wie wird mirs ge-hen

(p) f p (f)

Sandrina
Autogr. Part.
(AMA, S. 182-184)

Do-ve son! che m'av-ven-ne!

p f p f

hat man mich nur denn hergeschleppt, um e-lend hier zu sterben

(p) (f) (fp)

Dun-que son qui condotta in-fe-li-ce amo-

p f fp

Andante

gü-tli-ge Göt-ter, wenn euch mein

p (f)

vir!
Nun-mi pie-to-si se vi

p f p

E-lend, wenn euch mei-ne Wehmuth rührt o so lei-tet mei-ne

(p) *f*

muove il do-lo-re, il pian-to mi-o, deh gui-da-te i miei

f

Schrit-te doch wo-hin! in die-ser

p *f*

pas-si... maoh Dio! per que-sti

p *f*

Wü-ste wo-hin soll ich mich wen-den

All° agitato
(p) *f* *(f)*

sas-si, non sò do-ve m'in-ol-tro...

p *f* *p* *f*

wo ich ge-he, wo ich ste-he, seh ich nichts als mein

dovunque il guardo gi-ro al-tro non ve-do che im - ma-gi-ni d'or-

Andante

Un-glück hö-re nur al-lein die

f

-ro - re eso-lo io sen - to le

f

Adagio

Stim-me mei-ner Qual und mei-ner Pein.

(P)

vo-ci del mio duol del mio tor-men-to.

P

Akt III
 Nr. 22 (Takt 109 ff.)
 Recitativo
 Allegretto

Sandrina
 Part. Mü II
 Textbuch S. 44 f.

Kraft. Doch, es hört ^{*)} [und sieht] mich hier kei-ne

(cresc.) *f*

*) [] fehlt im Textbuch

Sandrina
 Autogr. Part.
 (AMA, S. 188-190)

và. Ma qui nin-no m'a-scol-ta e nin si

cresc. *f*

Andante

See-le Ich be-be, es wird mir bange Die Kräfte

(p f p) (f p)

ve-de, ah che vacilla il pie-de ... manca lo

p f p f p

Allegro

schwinden. O Him-mel welch ein Geräusch!

f

spi-ri-to... oh De-i! o-do stre-pi-to.

f

**) [] im Textbuch: „im“

Presto

Es ist als sah' ich (in dem) Ge-bü-sche die abscheulichste Schlange

e par-mi ve-der trà quel-le fronde un'or-ri - do ser - pen-te,

die mit ih-rem Ge-zi-sche o Gott!

che coi si - bi-li,... oi-mè...

Wo ver-berg ich mich? Wohin fliehe ich? Was soll ich thun? hier!

do - ve mi ce-lo do-ve cor-ro... che fò... qui-vi..

nein dort! Ach ich be-trüg mich nicht! ei-ne

mi sem-bra. Ах ион м'и-ганно... ии

Höh-le dies sey der Schutzhort meiner e-len-den Ta-ge da-hi-

an-tro, in que-sto si, ve-drò pur di sal-va-re. Que-sta

nein will ich mich be-ge-ben, Und du gü-ti-ger Him-mel

mi-se-ra vi-ta as-si-ste-te-mi voi, o

schü-tze mein ar-mes Le-ben.

Cie-li, a-i-ta.

(*p*)

p

attacca